

n.b.k.

Sounds.

Radio – Kunst – Neue Musik



Eine Initiative der Kulturstiftung
des Bundes



ISBN 978-3-86560-826-0



Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

n.b.k. Ausstellungen

Band 7



MABTHERA
INFLIXIMAB
B CELL THERAPY. LASTING SUCCESS.

Herausgegeben von
Marius Babias und Katrin Klingan



In Zusammenarbeit mit Zipp – deutsch-tschechische Kulturprojekte, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes. / In cooperation with Zipp – German-Czech Cultural Projects, an Initiative of the German Federal Cultural Foundation.

n.b.k.

Sounds.

Radio – Kunst – Neue Musik

Mit einer Partitur von / With a score by Rolf Julius

deutsch-
tschechische
kulturprojekte



KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



9	Grußwort
11	Welcome <i>Hortensia Völckers</i>
15	Vorwort
17	Preface <i>Marius Babias, Katrin Klingan</i>
21	Flanieren im Radoraum
27	Strolling through Radio Space <i>Gaby Hartel, Frank Kaspar</i>
35	Radio Nachklang
51	Radio Nachklang <i>Everett C. Frost</i>
63	Lob der Störung oder der Sieg des Hörens über das Senden
70	In Praise of Interference: The Victory of Listening over Broadcasting <i>Petra Maria Meyer</i>
79	Klangrealismen
86	Sound Realisms <i>Michael Glasmeier</i>
93	Schwarze Löcher und weiße Flecken
104	Black Holes and White Spots <i>Marcus Gammel im Gespräch mit / in conversation with Milan Adamčiak, Juraj Ďuriš, Michal Murin</i>
112	Ausstellungsdokumentation / Exhibition Documentation
129	Archiv / Archive <i>Jochen Meißner</i>
204	Literatur / Literature
206	Biografien / Biographies
213	Impressum / Imprint
	Another Songbook
	<i>Partitur von / Score by Rolf Julius</i>

SCHWARZE LÖCHER UND
WEISSE FLECKEN

Zu Besuch im Experimentalstudio des
Slowakischen Rundfunks

20 Jahre nach der samtenen Revolution sind wir an einem grauen Wintersamstag in Bratislava. Das Haus des slowakischen Rundfunks wirkt wie das ausgestorbene Monument einer anderen Zeit. Die umgekehrte Stufenpyramide – breite Basis nach oben gereckt, Spitze in die Erde gerammt – kündigt von den architektonischen Sozialutopien vergangener Tage. Schon die Bauzeit lässt jedoch wissen, wie schwer der sozialistische Rundfunk auf den Kopf zu stellen war: 1967 im Prager Vorfrühling konzipiert, wird das Haus erst 1983 fertig gestellt – 15 Jahre nach dem Einmarsch der Russen, zwei Jahre vor Glasnost und Perestroika.

Heute scheint in der schummrigen Eingangshalle die Zeit stehen geblieben zu sein. Eine Ausstellung mit historischen Rundfunkgeräten empfängt die Besucher. Ein mürrischer Wachmann greift zum Telefon. Kurze Zeit später eilt Juraj Ďuriš die Treppe hinunter. Der kräftige Mittfünfziger leitet das Experimentalstudio des Slowakischen Rundfunks. Er hat in Bratislava Physik studiert, sich autodidaktisch das Komponieren beigebracht und 1978 beim Radio angefangen. Er weist den Weg durch eine Holztür in die benachbarte Cafeteria. Plötzlich wird der muffige Charme des alten Gebäudes vom Chrom der 1990er Jahre überlagert. Hier stoßen Milan Adamčiak und Michal Murin zu uns. Adamčiak, Jahrgang 1946, gilt als Schlüsselfigur der experimentellen Musik in der Slowakei. Heute lebt er zurückgezogen in einem Bergdorf und kreiert dort seine vielgestaltigen Klangobjekte. Sein wacher, verschmitzter Blick und seine kleine drahtige Gestalt lassen erahnen, mit welcher Ausdauer er der sozialistischen Kulturpolitik seine verspielte Kunst abgerungen hat. Der knapp 20 Jahre jüngere Michal Murin macht keinen Hehl aus seinem Respekt für den einstigen Mentor. Gemeinsam mit Peter Machajdik, Martin Burlas und anderen Künstlern war er Teil von Adamčiaks „Transmusic comp“. Heute leitet er das Studio für digitale Medien an der Kunsthochschule in Banská Bystrica sowie das Kunstmagazin Profil. Unter seiner Ägide wächst die jüngste Generation slowakischer Klangkünstler heran.

Von der Cafeteria bewegen wir uns über Treppenhäuser und Gänge zum Herz der Pyramide. Das Experimentalstudio besteht aus einem Aufnahme- und zwei Kontrollräumen. An den Wänden im Eingangsbereich hängen vergilbte Partiturseiten und Zeitungsberichte über frühere Großprojekte – von Ladislav Kupkovic

Klanginvasion auf Bonn (1971) bis hin zu Ausstellungen über John Cage (1992) und Luigi Russolo (2007).

Adamčiak, Ďuriš und Murin berichten von der Gründung des Studios und der Aufbruchsstimmung in den 1960er Jahren und vom Versteckspiel mit den Zensurbehörden nach der Niederschlagung des Prager Frühlings. Dem folgen Erinnerungen an die allmähliche Öffnung im Zuge der Perestroika und den ersten Einladungen aus Westeuropa sowie an die erneute Isolation, als in den späten 1990er Jahren der „Exotenstatus“ und damit das Interesse an osteuropäischer Klangkunst wieder abflaut.

Durch all dieses Auf und Ab behauptet sich das Experimentalstudio als weitestgehend eigenständige Institution innerhalb des Slowakischen Rundfunks. Die Bandbreite der Produktionen reicht von elektroakustischen Kompositionen über Hörspielmusiken, Live-Konzerte und Magazinsendungen bis hin zu Jingles für den alltäglichen Rundfunkbetrieb. Derzeit ist das Studio durch die wöchentliche Sendung *Ex Tempore* und durch die Webseite (www.radioart.sk) in der nationalen wie internationalen Sound Art präsent.

Mit ihrer Verbindung von Klangforschung und Radiokunst stehen die Slowaken in einer Reihe mit Experimentalstudios, die sich durch die europäische Rundfunkgeschichte zieht: die Berliner Rundfunkversuchsstelle, Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln, die Groupe de Recherche Musicale in Paris, das Experimentalstudio des polnischen Rundfunks in Warschau, das kürzlich geschlossene HEAR Studio des ungarischen Rundfunks und das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR in Freiburg. Immer wieder stößt die elektroakustische Musik bei den großen Rundfunkanstalten auf Unterstützung und Verbreitungskanäle. Im sozialistisch regierten Osteuropa besetzte sie dabei oft brisante Nischen, die den leichter zensierbaren Wort- und Bildkünsten verwehrt blieben.

Spricht man mit den Klangforschern aus Bratislava, so zeigt sich, dass die schwierigen Arbeitsbedingungen teilweise positiven Einfluss auf das künstlerische Klima hatten: Die Begeigerungsfähigkeit und Offenheit in der Slowakei sucht im Gerangel der verschiedenen Schulen Westeuropas ihresgleichen. Mit großer Selbstverständlichkeit werden Gegenpole wie Karlheinz Stockhausen, John Cage, Gyorgy Ligeti und Iannis Xenakis in einem Atemzug genannt. Ebenso selbstverständlich scheint in Bratislava die Zusammenarbeit von KünstlerInnen und TechnikerInnen „auf Augenhöhe“. Berührungspunkte gegenüber Sub- und Populärkultur sind eher unbekannt. Die Offenheit der Experimentalmusik für heimische Folklore – im Sozialismus ein Mittel zum Überleben – entpuppt sich im globalisierten Kunstbetrieb neuerdings wieder als Trumpf.

Marcus Gammel Das Experiment ist ein Schlüsselbegriff, der im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder neu definiert wurde. Was bedeutet experimentelles Komponieren konkret in Bratislava heute?

Juraj Ďuriš Experimentieren bedeutet, etwas Neues zu finden, neue Möglichkeiten, um die Menschen und die Technik ein wenig begreiflicher zu machen. Dieses Studio wurde nicht als ein Technologiezentrum gegründet, sondern als Zentrum für die Menschen. Es ist ein Ort für Diskussionen. Darin liegt ein Unterschied zu der Auffassung unserer österreichischen Kollegen, die rein technische Strukturen komponieren. Für uns bedeutet Klangstruktur nicht notwendigerweise Musik. Wir gehen immer von persönlichen Geschichten aus, die eine enge Verbindung zur Musik haben. Mit geeignetem Klangmaterial lassen sich diese menschlichen Erzählungen besser vermitteln.

MG Was hat Sie an dem Medium Radio interessiert? Gibt es eine spezifische Klangsprache für das Radio?

Milan Adamčiak Radio ist das breiteste Medium der Welt. Als ich in den 1950er Jahren aufwuchs, gab es in jeder Familie ein Radio. Inzwischen gibt es auch noch andere weit verbreitete Medien, aber das Radio ist am leichtesten aufzunehmen. *Es braucht keine physische Aufmerksamkeit, man braucht es nicht zu bedienen.* In diesem Medium kann man Sprache hören, man kann Musik hören. Es ist ein akustisches Medium. Augen und Hände können etwas anderes tun. Man kann durch die Ohren spezifische Informationen über Klang, Geschichten und Emotionen bekommen. Durch das Radio gelangt die Musik leichter zum Menschen. Es ist wichtig, dass wir dieses Medium kultivieren, dass wir diese Informationen noch authentischer senden.

JĎ Ein Problem besteht darin, dass sich unsere heutige Lebenswelt sehr schnell wandelt. Die Medien verändern sich.

In den 1960er, 70er und 80er Jahren war das Radio ein „weißer Fleck“, ein ideales Medium für elektroakustische Kompositionen. Doch das Medium Radio hat sich rasant verändert. Wir mussten neue Strategien finden, indem wir sowohl in die Vergangenheit wie in die Zukunft blickten. Auf unserer Webseite (www.radioart.sk) teilen wir die Medien in drei Kategorien ein: Audio, Video und Radio.

Im zukünftigen Medienraum werden wir mehr Klangkompositionen machen. Wir werden alles verwenden, was es bereits in früheren Medien gegeben hat, doch wir sollten uns stärker auf den Klang konzentrieren. Unser oberstes Prinzip lautet, aus Klang überzeugende Orte und Bilder zu schaffen, Räume aus gesprochenen Worten, aus Klängen sowie aus musikalischen Konstruktionen. Darin liegt unsere Zukunft.

MG Eine historische Besonderheit des Mediums Radio ist seine Verbindung zur politischen Macht – seine Bedeutung als Propagandamedium. Hat die Arbeit mit dem Radio dadurch für Sie eine besondere Bedeutung gewonnen?

MA Am 21. August 1968 kam ich aus der Fabrik nach Hause. Im Radio haben sie gesagt: „Die Soldaten sind hier, russische, ungarische etc., bleiben Sie ruhig.“ Ich habe mich gefragt: „Ist das ein neues Hörspiel?“ Aber dann habe ich gesehen, wie diese Soldaten nach Bratislava fuhren. Ich habe gehört, dass die Russen zwei Studenten erschossen haben. Trotzdem habe ich mir gesagt: Ich will studieren. Ich will nach Bratislava fahren.

Damals erfuhr ich, was es bedeutet, durch das Radio genaue Informationen zu erhalten. In den 1970er Jahren haben wir andere Dinge gehört: Dinge über die Konsolidierung, die Normalisierung, über die schlimme Demokratie von Dubcek, viele Lügen. Wir versuchten, geistig zu überleben. Es war schwierig, die echten Informationen herauszufiltern.

Damals war die Musik eine wichtige Orientierung für mich. Ich brauchte keine Zeitschriften, Zeitungen, auch keine Informationen vom Rundfunk: Sie sagten nicht die Wahrheit. Ich brauchte den direkten Kontakt. In diesen Jahren wurde ich eingeladen, beim Rundfunk mitzuarbeiten. Ich war damals bereits Mitglied an der slowakischen Akademie der Wissenschaften. Für uns war es wichtig, unsere Arbeit zu präsentieren. Es blieb eine schwierige Zeit für das Studio. Damals war auf dem Lenin-Platz jeder Tag anders: An einem Tag konntest du alles machen, am nächsten Tag schon wieder nicht.

Ich habe damals einen Spitznamen bekommen, der auf ein Gedicht anspielte: Es ist dunkel geworden, die Sonne ist untergegangen, Adamčiak kommt in letzter Minute. Es war wichtig in letzter Minute zu kommen. So konnten wir unzensiert arbeiten und ich übernahm die Verantwortung.

MG Welches Klima führte zur Gründung des Experimentalstudios?

MA Die Situation in Osteuropa war folgende: Gegen Ende der 1950er Jahre bildete sich eine neue Generation von Musikern und Komponisten heraus, die ein anderes Verständnis von Musik hatten. Sie orientierten sich nicht nur an der Folklore oder am sozialistischen Realismus, sondern sie wollten sich mit allem konfrontieren, was die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bieten hatte. Die damalige Generation begann mit den Mitteln des Post-Webernschen Komponierens, mit Dodekaphonie und Aleatorik, neue Klänge zu suchen.

1964 fand in Plzeň das erste Seminar für elektroakustische Musik statt. Das damalige tschechoslowakische Radio hat gemeinsam mit dem Forschungsinstitut für Rundfunk und Fernsehen nach neuen klanglichen Möglichkeiten Fernsehen und Rundfunk gesucht. Beteiligt waren Toningenieure und Komponisten und im selben

Jahr begann die Arbeit im Fernsehstudio in Bratislava. Ivan Stadrucker und andere komponierten erste elektroakustische Arbeiten für Film und Fernsehen. Ein Jahr später gründeten der Komponist Peter Kolman und der Musikwissenschaftler Peter Faltin zusammen mit den Ingenieuren Peter Janík und Ján Backstuber das Experimentalstudio - damals noch in einem Gebäude am Lenin-Platz.

Gemeinsam haben sie gezeigt, dass sie anders denken als die Komponisten in Warschau, Stockholm oder Köln. Und seitdem hat dieses Studio seinen eigenen Weg gefunden.

Die Ingenieure Ján Backstuber und Peter Janík waren sehr kreativ. Sie haben die Poetiken der Komponisten aufgenommen und daraus eigene Klangmanuskripte erstellt. Das war eine ungewöhnliche Arbeitsweise. In den 1970er Jahren wurde das Studio zum Vorbild für andere Produktionsstätten. Wir gingen der Frage nach: Wie kann man eine elektroakustische Komposition als kollektives Werk verstehen, als ein Zusammenspiel von technischer und kompositorischer Arbeit?

JĎ Über diese Prozesse hat es viele Diskussionen gegeben. Unsere polnischen Kollegen waren etwa der Auffassung, dass KomponistInnen isoliert arbeiten und für das gesamte Werk allein verantwortlich sein sollten. Am Anfang wurde die Bedeutung der kollektiven Intelligenz von den KomponistInnen nicht erkannt. Das war eine Lehre aus den 1960er, 70er und 80er Jahren. Während dieser Zeit wurden die Verbindungen zwischen den verschiedenen Kunstformen immer wichtiger. Es fand ein Gedankenaustausch zwischen Film und Theater, experimenteller Musik, Radiodramen und Radiokunst statt.

MA Das war den Impulsen der Bildenden Kunst und des Theaters zu verdanken. Die Freiheit, die wir zwischen 1959 und 1969 zu spüren bekamen, empfand auch das Publikum. '68 war nicht nur in Prag, es war auch in Tokio, New York, Paris. Die Leute haben Kontakte gesucht.

Meine Generation wurde vom Totalitarismus der 1970er und früheren 1980er Jahre überrollt. Wir waren vollkommen isoliert, konnten unsere Arbeiten nicht öffentlich zeigen und mussten uns privat in kleinen Gruppen treffen. Damals war es leichter, abstrakte und geometrische Kunst zu machen. Für uns Musiker war es sehr wichtig, die bildenden Künstler zu treffen, weil wir viel von ihnen lernen konnten: Wir benutzen Sand und andere Materialien. Was benutzten sie? Einen neuen Klang zu finden, war für uns wie die Frage „Sein oder nicht Sein“. Die elektroakustischen Experimentalstudios halfen uns sehr dabei. Klangkunst und Performances wurden von den Zensurbehörden sehr argwöhnisch beobachtet.

MG *Welchen Einfluss übten diese Arbeiten auf die Künstlergeneration aus, die in den 1970er Jahren heranwuchs?*

Michal Murin Ich bin Autodidakt, und diese Zeit war wie ein schwarzes Loch, weil es eine Entwicklung zur Vereinheitlichung gab, die 1972 begann und bis zur Perestroika 1985 andauerte. Als ich nach Bratislava kam, um Mathematik und Wirtschaft zu studieren, hatte ich eine Vorstellung davon, wie man Kunst zu machen habe. Heute würde ich es als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnen: ich schrieb Literatur, hörte neue Musik und wirkte im experimentellen Theater mit. Mein Kalkül war, möglichst alles zu machen. Und so lernte ich nach und nach junge Leute kennen, die ebenfalls Wirtschaft studierten, wie etwa Peter Machajdik, der für meine Generation sehr repräsentativ ist. Wir merkten nichts von den Verboten. Wir machten zeitgenössische Kunst und fanden Mittel und Wege, um an Informationen über sie zu gelangen. Dann begannen wir, mit dem Westen zu korrespondieren. Wir standen in enger Verbindung mit Stockhausen, der uns regelmäßig signierte Bücher und LPs schickte. Wir schrieben Briefe. In meinem Projekt *Break the Curtain* habe ich zum Beispiel 250 Briefe an US-amerikanische Akademien, Museen und so weiter versandt: Bitte schicken Sie uns etwas über zeitgenössische Kunst. Egal was, auch wenn es Ausschussware ist. Das Museum of Modern Art sandte mir eine Monografie über Mark Rothko. Außerdem erhielten wir viele LPs. Das gab uns neue Energie, und wir lernten andere Leute kennen. Nach 1986, seit der Perestroika, begannen auch jene, die bis dahin völlig unsichtbar gewesen waren, öffentlich aufzutreten. Das waren die verbotenen Künstler.

Im Jahr 1987 empfahlen uns einige Kulturaktivisten jemanden, der älter als wir sei und ebenfalls über Neue Musik Bescheid wisse. Sie rieten uns, zur Slowakischen Akademie der Wissenschaften zu gehen. Es war sechs Uhr abends, als wir dort Milan Adamčíak trafen und ihn fragten: Kennen Sie John Cage, Karlheinz Stockhausen? Und er sagte: Ja. Eine halbe Stunde lang beantwortete er dann all unsere Fragen. Ich meinte: Das ist unser Mann. Dies war der Beginn des Aufschwungs in den 1980er Jahren. Denn während der 1970er und frühen 80er Jahre war nichts über die Kunst aus dieser Zeit gedruckt worden. Es war verboten, etwas zu organisieren, zu veröffentlichen oder Aufführungen zu veranstalten. Man konnte sich nur in Privatwohnungen treffen.

MG Konnte das Studio in diesen Jahren weiter produzieren?

JĎ Wir komponierten weiterhin, doch war es uns nicht möglich, unsere Arbeit öffentlich vorzuführen. Wir bauten ein gutes Archiv mit vielen qualitativ hochwertigen Arbeiten auf.

MA Das Studio musste in den 1970er Jahren Kompromisse eingehen. Wir begannen Hörspiele zu produzieren. Keine „Neuen Hörspiele“ wie die von Friederike Mayröcker oder Gerhard Rühm, sondern dramatische Hörspiele mit technischen

Effekten und verschiedenen Geräuschen. Das Studio war gut dafür geeignet. Wir arbeiteten mit Märchenstoffen und folkloristischen Klängen. Das war zwar ein Kompromiss, doch die Ergebnisse lassen sich hören.

JĎ Wir schufen folkloristische Kompositionen, wir machten Tonaufnahmen von folkloristischer Musik, allerdings vermittelt durch die Erfahrungen und die Ästhetik der Experimentalmusiktechnik. Außerdem initiierten wir hier das Festival „Prix de Musique Folklorique de Radio Bratislava“.

Jedes Jahr arbeiteten wir ein Programm für dieses Festival aus. Wir setzten einen Standard, wie eine neue Ästhetik folkloristischer Musik zu schaffen sei.

MA Es war immer ein Kampf ums Überleben. Wir haben alle zwei bis drei Jahre aufs Neue erklären müssen, warum wir das so machen und nicht anders.

Ich war trotzdem radikal. Mein Vorbild war Ladislav Kupkovič. Er hat auch die verrücktesten Ideen umgesetzt, ganz egal, ob er dazu Stadt- oder Schlossmusikanten brauchte. Gemeinsam mit dem Künstler Alex Mlynárcik führte ich Happenings durch, in welchen wir z. B. einen ganzen Zug einsetzten. Ein anderes Mal halfen uns während der Skiweltmeisterschaft Soldaten beim Bau von Schneeplastiken, oder wir nutzten ein Schiff, um mit Tauchern Unterwassermusik zu erzeugen. Vieles war möglich, wenn wir die richtigen Handgriffe kannten: So war es beim ersten Versuch möglich und beim zweiten schon nicht mehr, beim vierten Versuch war es vielleicht wieder möglich. Für ein öffentliches Konzert oder Happening mussten wir ein Jahr arbeiten.

MM Für ihn waren Kooperationen zu jener Zeit leichter zu bewerkstelligen, weil er innerhalb eines seit den 1960ern bestehenden Kollektivs arbeitete. Jeder half dem anderen.

Heute ist so etwas nicht mehr möglich. Man kann lediglich eine Bestellung aufgeben und erhält daraufhin die Rechnung. Für Milan und für uns war das Klima in den 1980er Jahren sehr offen – eine Wiederkehr der 1960er. Milan begann das Projekt „Transmusic comp.“ und gründete nach der Revolution die Gesellschaft für Nichtkonventionelle Musik, die vier Jahre lang von der Regierung gefördert wurde.

Außerdem organisierten wir die Festivals „MusicSolarium“ (1994) und „Sound Off“ (1995–2002) und luden zahlreiche internationale Künstler ein, wie etwa den australischen Komponisten und Violinisten John Rose. Zu dieser Zusammenarbeit kam es, weil Phil Niblock und Josef Cseres bei einer Reise durch die Slowakei auf einen Ort namens Violin stießen, woraufhin Phil meinte: „Dies ist ein Projekt für John Rose.“ John war einverstanden und beschloss, einige Kunstwerke, die sich thematisch mit Geigen beschäftigten, in einem virtuellen Museum zusammenzutragen. In dem Dorf gibt es einen kleinen Fußballplatz sowie ein Kulturhaus. Dort veranstalteten wir Symposien und Konzerte für die Einwohner.

Aufgrund dieser Zusammenarbeit ergaben sich für uns neue Möglichkeiten in jener zweiten Periode des „schwarzen Lochs“ in der Slowakei zwischen 1993 und 1998, als Premierminister Mečiar versuchte, die Tschechoslowakei aufzuspalten und die Slowakei an Russland zu binden. Den Ausdruck „schwarzes Loch“ für die Slowakei prägte Madeleine Albright während eines Treffens mit Vaclav Havel in Prag. John erkannte die Situation und lud uns an andere Orte ein. Mit dem Projekt *String Em Up* reisten wir mit ihm nach Berlin, Rotterdam und Paris.

MG Gab es auch früher schon direkte Kontakte zu Komponisten aus dem Westen?

MA Von 1968 bis 1970 fand auf dem Schloss Smolenitz in der Nähe von Bratislava ein internationales Seminar für Neue Musik statt. Im ersten Jahrgang war Stockholm zu Gast, im zweiten György Ligeti, Cornelius Cardew und Peter Kotik, im dritten Mauricio Kagel und andere. Der vierte Jahrgang hat nie stattgefunden. Viele Jahre später war Siegfried Palm hier. Er sagte, dass er nie verstanden hat, wie dieses Seminar eingestellt werden konnte. In Deutschland war es selbstverständlich, dass Donaueschingen und Darmstadt regelmäßig weitergeführt wurden.

MG Welche internationalen Musikströmungen waren für Sie besonders wichtig?

MA Die etablierten Komponisten hier orientierten sich weitgehend an der deutsch-österreichischen Kultur. Die US-Amerikaner wurden erst später zur Kenntnis genommen. 1969 hat Peter Kotik in Smolenice *Atlas Eclipticalis* von Cage und *Treatise* von Cardew aufgeführt. Niemand hat bemerkt, dass es anglo-amerikanische Musik war. Ich persönlich war immer neugierig auf alles, was ich finden konnte – als Musikwissenschaftler wie als Lehrer: Polnische Musik war interessant, Cage, Kagel, visuelle Musik, meditative Musik und Fusionen. Free Jazz war mein Hobby. Das Motto von „Transmusic comp.“ war: Spiele alles, was du kannst.

MG Eine solche Bandbreite wurde auch im Deutschland der 1970er Jahre selten vermittelt. Die verschiedenen Schulen schlossen sich oft gegenseitig aus.

MM Hier war jeder verboten. Alle hatten also etwas gemeinsam. Von unserem Standpunkt aus gesehen, handelte es sich daher um eine einheitliche Gruppe. Der Pluralismus kam auf, die Postmoderne begann, wir sahen darin keine Unterschiede. Als meine Generation auf der Suche nach neuen Klängen war, gab es „rote“ Bücher über bürgerliche und verbotene Musik. In den Fußnoten wurden die angeblich falschen Komponisten genannt. Wir schauten allein auf diese Namen. Milans Generation war sich dessen auch bewusst. Sie gaben vor, einen Text im Sinne des Kommunismus zu verfassen. Wir dekodierten ihn und lasen die Namen am Fußende der Seiten, um uns einen Überblick zu verschaffen.

1987 und 1988 kamen die ersten CDs per Post. Die Künstler, die in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren aktiv gewesen waren, konnten diese Pakete nicht erhalten. Sie standen auf der Liste. Die jüngere Generation aber stand nicht auf der Liste. Ich ließ die CDs an die Adresse der Mutter meiner Freundin schicken. Auf diese Weise erhielt ich die Informationen von 1984, aus der Zeit, als ich die ersten Briefe schrieb.

Eine weitere wichtige Quelle waren das Fernsehen und das Radio. In Prag konnte man weder Sender aus Deutschland noch aus Wien empfangen. Hier in Bratislava war es anders. Daher war die jüngere Generation insbesondere in Bratislava in größerem Maße durch den Westen beeinflusst und wusste besser Bescheid, während die Tschechen eher auf ihre Untergrundmagazine aus den 1960er und 70er Jahren angewiesen waren.

Seit 1985 knüpfte ich auch Kontakte zur „Ars Electronica“ in Linz, wo ich 1987 ein Projekt durchführte. Nach der Revolution gab es jedoch nur noch wenig Berührungspunkte mit Österreich.

MG Wie sieht die gegenwärtige Situation aus?

MM Heute ist alles sehr offen. Für 30 Euro bekommt man ein Ticket nach Porto. Die junge Generation ist sehr aktiv und organisiert Festivals wie etwa „Multiplace“ und „Next“.

Die jungen Leute können heute in kürzester Zeit an Informationen gelangen. Ich habe 20 Jahre gebraucht, um mir das anzueignen, was sie innerhalb eines Monats recherchieren können. Ich muss nur den Begriff Butō-Tanz fallen lassen, damit sie mir am nächsten Tag eine Präsentation zeigen, die besser als mein persönliches Interview mit einem Butō-Künstler in Japan ist. Der Informationsfluss ist extrem beschleunigt. Ich gebe meinen Studenten lediglich Hinweise: Schaut euch dies an, schaut euch das an, sagt mir, was euch interessiert. Alles, was sie brauchen, ist ein Ziel, um sich ihren Weg durch die Unmengen an Informationen zu bahnen.

B L A C K H O L E S A N D W H I T E
S P O T S

Visiting the Experimental Studio at
Slovakian Radio

Twenty years after the Velvet Revolution, it's a gray winter day in Bratislava. The headquarters of Slovakian Radio seems like an extinct monument from another time. The upside down, stepped pyramid—with the base at the top, the tip rammed into the ground—attests to the architectural social utopias of days gone by. The year of construction already shows how difficult it was to turn socialist radio onto its head: designed in 1967 just before the Prague Spring, the building was only completed in 1983, 15 years after the arrival of the Russians, two years before glasnost and perestroika.

Today, time seems to stand still in the dim entrance foyer. An exhibition with historic radio devices welcomes visitors. A cantankerous guard reaches for the telephone. A short while later, Juraj Ďuriš hurries down the stairs. The burly man in his mid-50s directs the experimental studio at Slovakian Radio. He studied physics in Bratislava, is a self-taught composer, and began working in radio in 1978. He leads the way through a wooden door to the neighboring cafeteria. Suddenly, the musty charm of the old building is covered by the chrome of the 1990s. Milan Adamčiak and Michal Murin join us. Adamčiak, born in 1946, is considered a key figure in experimental music in Slovakia. Today, he lives in a small mountain village, where he creates various sound objects. His alert, arch gaze and his small, wiry figure give a sense of the endurance with which he was able to create his playful art in the face of socialist cultural policy. Michal Murin, around 20 years younger, makes no bones about his respect for his former mentor. Together with Peter Machajdik, Martin Burlas, and other artists, he was part of Adamčiak's "Transmusic comp." Today, he heads the studio for digital media at the art academy in Banská Bystrica as well as the art magazine Profil. The younger generation of Slovakian sound artists is developing under his aegis.

From the cafeteria, we move through stairwells and corridors to the heart of the pyramid. The experimental studio consists of a recording studio and two control rooms. On the walls of the foyer, yellowing scores and newspaper reports on earlier large-scale projects hang—from Ladislav Kupkovic's *Sound Invasion against Bonn* (1971) to exhibitions about John Cage (1992) and Luigi Rossolo (2007).

In our conversation, Adamčiak, Ďuriš, and Murin spoke about the founding of the studio and the air of change that marked the 1960s, which was followed by a game of hide and seek with the censor boards after the Prague Spring was crushed. This was followed by reminiscing on the gradual opening during the course of perestroika along with the first invitations to Western Europe, followed by the renewed isolation in the late 1990s when Eastern Europe had lost its “exotic status,” meaning that the interest in Eastern European sound art had ebbed once more.

Despite all these ups and downs, the experimental studio proved to be a largely independent institution within Slovakian Radio. The productions stretch from electro-acoustic compositions to radio play music, live concerts, and magazine broadcasts, to jingles for everyday radio use. Currently, the studio is present in national and international sound art with their weekly show *Ex Tempore* and the website (www.radioart.sk) in national and international sound art.

With their combination of sound research and radio art, the Slovaks stand in line with other experimental studios in the history of European radio: Berlin's Rundfunkversuchsstelle, Studio für Elektronische Musik at WDR in Cologne, *Groupe de Recherche Musicale* in Paris, *Experimentalstudio des polnischen Rundfunks* in Warsaw, the recently closed *HEAR Studio of Hungarian Radio*, and *Experimentalstudio* der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR in Freiburg. Again and again, electro-acoustic music found support and channels of distribution at large radio stations. In socialist-run Eastern Europe, it often occupied volatile niches that remained blocked to word and visual arts, which were easier to censor.

Speaking to the sound researchers from Bratislava, it becomes clear that the difficult working conditions had a positive influence on the artistic climate. The enthusiasm and openness in Slovakia can hardly be matched among the various schools of Western Europe. With great self-evidence, contrary poles like Karlheinz Stockhausen, John Cage, Gyorgy Ligeti, and Iannis Xenakis are mentioned in a single breath. It is equally natural in Bratislava that the collaboration between artists and technicians takes place “on eye level.” Reservations vis-à-vis sub and popular culture are quite unknown. The openness of experimental music for domestic folklore—under socialism a means to survive—reveals itself in the globalized art world as a trump card.

Marcus Gammel *Experimentation is a key term that was redefined over and over in the course of the twentieth century. What does experimental composition mean concretely today in Bratislava?*

Juraj Ďuriš To experiment means to find something new, new ways to explain something about humanity or technology. This studio was not built as a technology center, it is a center for humanity. It is a place for discussions. This differs from the opinion of my colleagues in Austria. They compose purely technical structures. For us, sound structure is not necessarily music. The starting point for us always lies in human stories that are close to the music. With good sound material, we can explain this storyline of a human being in a better way.

MG *What was it about the medium of radio that interested you? Is there a specific sonic language for radio?*

Milan Adamčiak Radio is the most widespread medium in the world. When I was growing up in the 1950s, there was a radio in every family. In the meantime, there are now other media, just as widespread, but radio is the easiest to pick up. It requires no physical attention; it requires no operation on the part of the listener. The medium can be used to listen to language, to listen to music. It is an acoustic medium. Eyes and hands can do something else. It is possible to receive through the ears specific information about sound, stories, and emotions. Through radio, music gets to humanity. It is important that we cultivate this medium, that we broadcast this information in more authentic ways

JĎ One problem is that the place we are living in now is changing very fast. Media change.

In the 1960s, '70s, and '80s, radio was a white spot, an ideal medium for electro-acoustic compositions. But radio changed rapidly. We had to find strategies by looking back and by looking into the future. At our website (www.radioart.sk), we divide the media into three categories: audio, visual, and radio.

In the next media space, we will make more soundalities. We will use everything that has existed in previous media, but we should be more sound sensitive. Our first message is to build good spaces and images from sound, spaces of spoken words, of sounds, and of musical constructions. That's our future.

MG *A historical specialty of the medium radio is its link to political power—its significance as a medium of propaganda. Has working with radio thus taken on a special importance for you?*

MA On August 21, 1968, I was returning from the factory. On the radio, they said: "The soldiers are here, Russian, Hungarian, etc., keep calm." I asked myself, "Is that a new radio play?" But then I saw the soldiers entering Bratislava. I heard that the Russians had shot two students. All the same, I said to myself, I want to study: so I went to Bratislava.

That's when I found out what it means to receive exact information from the radio. In the 1970s, we heard other things: things about consolidation, normalization, about the horrible democracy of Dubček, many lies. We tried to survive mentally. It was difficult to filter out the real information.

At the time, music was a point of orientation for me. I needed no magazines, newspapers, no information from the radio. They didn't tell the truth. I needed direct contact. In these years, I was invited to work at the radio. I was already then a member of the Slovakian Academy of Sciences. For us, it was important to present our work. It remained a difficult time for the studio. Then, things were different on Lenin Square each day: one day you could do everything, the next you couldn't. I was given a nickname, which referred to a poem: it has become dark, the sun has set, Adamčiak always arrives at the last minute. It was important to arrive at the last minute: then we could work uncensored and I accepted all responsibility.

MG What climate led to the founding of the experimental studio?

MA The situation in Eastern Europe was the following: around the end of the 1950s, a new generation of musicians and composers formed that had a different understanding of music. They were not oriented towards folklore or socialist realism, but wanted to confront everything that the first half of the twentieth century had to offer. The generation of the time began with the means of post-Webern composition, dodecaphony, and aleatorics, to find new sounds. In 1964, the first seminar for electro-acoustic music took place in Plzeň. Czechoslovakian Radio, together with the Research Institute for Radio and Television, sought out new possibilities for television and radio. Sound engineers and composers participated, and in the same year work began on the television studio in Bratislava. Ivan Stadruker and others composed the first electroacoustic works for film and television. A year later, the composer Peter Kolman and musicologist Peter Faltin together with the engineers Peter Janík and Ján Backstuber founded the Experimental Studio—then still located in a building on Lenin Square.

Together, they showed that they thought differently than composers in Warsaw, Stockholm, or Cologne. And ever since then, this studio has followed a path of its own. The engineers Ján Backstuber and Peter Janík were very creative. They picked up the poetics of the composers and created their own sound manuscripts. This was an unusual way of working. In the 1970s, the studio became the model for other production sites. We explored the question: how can an electro-acoustic composition be understood as a collective work, as an interplay of technical and compositional work?

JD There have been many discussions about this procedure. Our colleagues from Poland for example said that composers should be alone, that he or she should be

responsible for the whole work. In the beginning, the composers didn't see the power of collective intelligence. That was a message from the 1960s, '70s, and '80s. At that time, the contact between different art forms became more and more important. Film and theater, experimental music, radio drama, and radio art were exchanging their ideas.

MA This was due to the impulses coming from art and theater. The freedom that we felt between 1959 and 1969 was also felt by the audience. 1968, that wasn't just in Prague, but in Tokyo, New York, Paris. People sought out contacts. My generation was over-rolled by the totalitarianism of the 1970s and the early 1980s. We were absolutely isolated, could not show our works publicly and had to meet in private in small groups. It was easier to make abstract and geometric art. For us musicians, it was very important to meet with artists, because we could learn a great deal from them: we used sand and other materials. What did they use? Finding a new sound, that was like the question, "To be or not to be." The electro-acoustic experimental studios helped us here. Sound art and performances were observed with mistrust by the censorship authorities.

MG What influence did these works have on the artist generation that grew up in the 1970s?

Michal Murin I am self-taught and there was a black hole, because there was a normalization process that started in 1972 and lasted until perestroika in 1985. When I came to Bratislava in order to study mathematics and economy, I had an idea about how to do art. Today, I would call it a gesamtkunstwerk: I was writing literature, listening to new music, and doing some experimental theatre. My strategy was to do everything. And so slowly I met young people who were also studying economics, such as Peter Machajdik, who is very representative for my generation. We didn't feel the prohibition. We made contemporary art and found a way to be informed about it. We started to correspond with the West. We were in close connection with Stockhausen who regularly sent us signed books and LPs. We wrote letters. In my project *Break the Curtain* for example, I wrote 250 letters to US academies, museums, and so on: Please send us something about contemporary art. Take whatever you have in your junk. From the Museum of Modern Art I received a monograph on Mark Rothko. We also got many LPs. There was a great deal of energy, and we started to meet other people. After 1986, after perestroika, people who had been totally invisible until that time started to perform in public spaces. They had been prohibited artists.

In 1987 some cultural activists told us that there's somebody older who also knows something about New Music. They told us to go to the Slovakian Academy of Science. At 6 in the evening, Milan Adamčiak was sitting there and we asked:

Do you know John Cage, Karlheinz Stockhausen? And he said: Yes. And he answered all our questions for half an hour. I said: This is our guy. This was the beginning of activation in 1980s. Because during the 1970s and early 1980s you couldn't read anything about art of that period. It was forbidden to organize, to publish, or to make presentations. The only possibility was to meet in private flats.

MG Could the studio continue producing in these years?

JĎ We continued to compose, but we couldn't show our work outside. We built up a good archive, many pieces of high quality.

MA The studio had to accept compromises in the 1970s. We began producing radio plays. Not "Neue Hörspiele" (new radio plays) like those of Friederike Mayröcker or Gerhard Rühm, but dramatic radio plays with technical effects and various sounds. The studio was well suited for this. We worked with fairy tale subjects and folkloristic sounds. That was a compromise, but the results are worth hearing.

JĎ We made compositions in the folkloric field, we made sound recordings of folklore music, but with the experience and aesthetic of the experimental music technology. We started the festival here: "Prix de Musique Folklorique de Radio Bratislava."

Every year, we prepared a program for this festival. We established a standard, how to create a new aesthetic in folk music.

MA It was always a struggle to survive. We had to explain every two to three years why we did things one way and not another. All the same, I was radical. My model was Ladislav Kupkovič. He carried out the craziest ideas, regardless of whether he needed city or castle musicians for it. Together with the artist Alex Mlynárcik I carried out happenings where, for example, we use a whole train. Another time, we were helped by soldiers during the ski championship to build snow sculptures, or we used a ship to create underwater music with divers. A great deal was possible if we knew the right moves. It was for example on the first attempt possible, and on the second no longer, the fourth attempt was again possible, perhaps. For a public concert or happening, we had to work for a year.

MM His collaborations were easier at that time, because he worked within a collective from the 1960s. They all helped each other. Now we cannot do things like that any more. You can only place an order and then you'll get the invoice. The 1980s were very open for Milan and for us, a remake of the 1960s. Milan established the project "Transmusic comp." and after the revolution, he founded the Society for

Non-Conventional Music, which was supported by the government for four years. We also established the festivals "MusicSolarium" (1994), "Sound Off" (1995–2002) and invited many international artists, such as the Australian composer and violinist John Rose. This collaboration started, because Phil Niblock and Josef Cseres were driving through Slovakia and found a village called Violin, so Phil said, "This is John Rose's project." And John liked it, so he decided to put some artworks around the violin in a virtual museum. The village has a small soccer field and one culture house. There, we organized symposia and concerts for the locals. This collaboration gave us new opportunities in that second "black hole" period in Slovakia between 1993 and 1998, when Prime Minister Mečiar successfully divided Czechoslovakia, and sought to link Slovakia with Russia. Madeleine Albright used the term "black hole" for Slovakia during her stay with Vaclav Havel in Prague. John recognized the situation and started to invite us. We toured with him to Berlin, Rotterdam, Paris with the project *String 'Em Up*.

MG Were there already earlier direct contacts to composers from the West?

MA From 1968 to 1970, an international seminar on new music took place at Smolenice Castle near Bratislava. In the first year, Stockhausen was a guest, in the second György Ligeti, Cornelius Cardew, and Peter Kotik, in the third Mauricio Kagel and others. The fourth year never took place.

Four years later, Siegfried Palm was here. He said that he never understood how this seminar could be cancelled. In Germany it was self-evident that Donaueschingen and Darmstadt regularly took place.

MG What international music currents were especially important for you?

MA The established composers here oriented themselves largely along German-Austrian culture. The Americans were only noticed later. In 1969, Peter Kotic performed *Atlas Eclipticalis* by Cage and *Treatise* by Cardew. No one noticed that it was Anglo-American music. I personally was always interested in anything I could get—as a musicologist and as a teacher. Polish music was interesting, Cage, Kagel, visual music, meditative music, and fusions. Free jazz was my hobby. The motto of "Transmusic comp." was: play everything you can.

MG Such a wide spectrum was also rare in Germany during the 1970s. The various schools often excluded one another.

MM Here, everybody was prohibited. They all had something in common. So from our point of view, it was one group. Pluralism started, postmodernism started, we didn't make a difference between them. When my generation was looking for new

sounds, there were "red" books about the bourgeois and prohibited music. In the footnotes, they mentioned the composers who were supposedly wrong. We were just looking at these names. Milan's generation also knew about this. They were pretending to write a pro-communist text. We decoded it and looked at the names on the bottom of the page to get a map.

The first CDs came in 1987 and 1988 by post. This package couldn't be received by the artists who were active in the late 1960s and early 1970s. They were on the list. The younger generation was not on the list. I had the CDs sent to the address of my girlfriend's mother. So I got the information from 1984 when I started to write letters.

Another important source was TV and radio. In Prague you couldn't hear anything from outside, nor from Germany nor from Vienna. Here in Bratislava, things were different. That's why the younger generation especially in Bratislava was more influenced by and more informed about the west, while the Czechs were rather relying on their underground magazines from the 1960s and 70s.

Beginning in 1985, I also established contacts with the "Ars Electronica" in Linz, and in 1987 I did a project there. After the revolution, however, there was only little contact with the Austrians.

MG What does the current situation look like?

MM Now things are very open. I can buy a ticket to Porto for 30 Euro. The young generation is very active organizing festivals such as "Multiplace," and "Next."

They need very little time to get information. It took me 20 years to get to know all they can find out in a month now. I say Butō dance, and the next day they do a better presentation than my personal interview with a Butō artist in Japan. Information travels very fast. I just give hints to my students: Look at this, look at that, tell me, what you are interested in. They only need an aim in order to find their way within the huge amounts of information.

Zipp – deutsch-tschechische Kulturprojekte/relations e.V.

Direktorin/Director: Katrin Klingan // Geschäftsführer/General management: Samo Darian // Projektkoordination/
Project coordination: Patricia Maurer // Assistenz/Assistant: Nicola Beißner // Kommunikation/Communication:
Johana Gallup, Zuzana Jürgens // Presse/Press: PR-Netzwerk (Gudrun Herz, Annette Schäfer)

Neuer Berliner Kunstverein e.V.

Direktor/Director: Marius Babias // Geschäftsführerin/General management, Leiterin/Head of Video-Forum: Kathrin
Becker // Video-Forum: Silke Wittig // Leiterin Kommunikation, Kunstvermittlung/Head of communication, art
education: Sophie Goltz // Kommunikation/Communication: Silvia Ploner // Leiterin/Head of Artothek: Bärbel
Kirchhoff // Artothek: Pablo Müller, Lisa Vos // Büroleitung, Projektkoordination/Head of administration, project
coordination: Imke Kannegießer // Buchhaltung/Finances: Birgit Luther // Technik/Technician: Klaus Sagi //
Praktikum/Intern: Amélie Fibicher

Vorstand/Board: RA Gunnar Saifulin (Vorsitzender) // Dr. Barbara Barsch // Prof. Rudolf Glagow // Prof. Dr. Dr.
Ulf Göbel // Dr. Ursula Prinz // Dr. Britta Schmitz // Christian Schneegass

Chausseestraße 128/129 – 10115 Berlin – www.nbk.org

Impressum / Imprint

n.b.k. Ausstellungen

Band 7: Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik

Herausgegeben von / Edited by Marius Babias, Katrin Klingan

Diese zweibändige Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/This two-volume publication accompanies the exhibition *Sounds. Radio – Kunst – Neue Musik* im/at Neuer Berliner Kunstverein // 13.2.–28.3.2010

Ausstellung/Exhibition Konzeptionsteam/Curatorial team: Marius Babias, Gaby Hartel, Frank Kaspar, Katrin Klingan // *Ausstellungsgestaltung/Exhibition design*: Ruudi Beier, Peter Wellach (id3d-berlin themengestaltung) // *Projektassistenz/Project assistant*: Silvia Ploner // *Kuratorin/Curator* *Denkbare Partituren*: Ursula Block/gelbe MUSIK *Katalog/Catalog* Konzept/Concept: Marius Babias, Gaby Hartel, Frank Kaspar, Katrin Klingan // *Redaktion, Lektorat/Editor*: Sophie Goltz // *Korrektur/Proofreading*: Bärbel Kirchhoff (Deutsch), Carmen Miller (Englisch) // *Übersetzung/Translation* (Deutsch-Englisch): Brian Currid, (Everett C. Frost: Englisch-Deutsch): Nikolaus G. Schneider // *Gestaltung/Design*: Knut Bayer, elfzwei // *Herstellung/Print*: Agit-Druck, Berlin // *Fotonachweis/Photo credits*: Jens Ziehe (Cover, S. 4–5, 113–128), Partitur/Score: Rolf Julius (vorgeschlagen von/suggested by Ursula Block)

© 2010 Neuer Berliner Kunstverein // relations e. V. // Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln // AutorInnen ISBN 978-3-86560-826-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek; Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erschienen im / Published by: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln // Ehrenstraße 4 // 50672 Köln // T +49-(0)221-20 59 6-53 // F +49-(0)221-20 59 6-60 // verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Vertrieb Schweiz / Distribution Switzerland: Buch 2000 c/o AVA Verlagsauslieferungen AG // Centralweg 16 // 8910 Affoltern a. A. // T +41-(0)44-762 42 00 // F +41-(0)44-762 42 10 // a.koll@ava.ch

Gedruckt mit / Printed with: Mitteln der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin unter Befürwortung des Regierenden Bürgermeisters – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten

In Zusammenarbeit mit Zipp – deutsch-tschechische Kulturprojekte, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes. / In cooperation with Zipp – German-Czech Cultural Projects, an Initiative of the German Federal Cultural Foundation.

STIFTUNG LOTTO
DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN



In Kooperation mit / In cooperation with: Deutschlandradio Kultur, Südwestrundfunk, Westdeutscher Rundfunk, Österreichischer Rundfunk, Tschechischer Rundfunk

Mit freundlicher Unterstützung von / With kind support of: Bayerischer Rundfunk / Hörspiel und Medienkunst

Deutschlandradio Kultur

SWR2

WDR 3

ORF
RADIO ÖSTERREICH 1

Vitaya
© CZECH MEDIA 2

BR BAYERN 2

Medienpartner / Media Partner

Sponsor

zitty BERLIN

Deutschlandradio Kultur

beyerdynamic)))
feel the energy of sound